FREUD Y LA LITERATURA

LIONEL TRILLING*

I

LA PSICOLOGÍA freudiana es la única explicación sistemática de la mente humana que, por su sutileza y complejidad, por su interés y potencia trágica, merece ser colocada aparte de la caótica masa de atisbos psicológicos que la literatura ha ido acumulando durante siglos. Pasar de la lectura de una gran obra literaria a la de un tratado de psicología académica es pasar de un orden de percepción a otro, pero la naturaleza humana de la psicología de Freud es exactamente la materia con que el poeta, siempre, ha ejercido su arte. Por lo tanto, no es de sorprender que la teoría psicoanalítica haya tenido un gran efecto sobre la literatura. Sin embargo, la relación es recíproca, y el efecto de Freud sobre la literatura no ha sido mayor que el de la literatura sobre Freud. Cuando, al cumplir setenta años, Freud fue aclamado como "descubridor del inconsciente", él mismo corrigió a quien así lo llamaba, y rechazó tal título. "Los poetas y los filósofos descubrieron el inconsciente antes que yo", dijo. "Lo que yo descubrí fue el método científico con el cual se puede estudiar el inconsciente."

La ausencia de pruebas específicas nos impide considerar las "influencias" literarias particulares que hayan pesado sobre el fundador del psicoanálisis; y, por otra

* Lionel Trilling es uno de los más conocidos críticos literarios de los Estados Unidos de Norteamérica, y autor de *The Liberal Imagination*, entre muchos otros libros y artículos.

parte, cuando pensamos en los hombres que tan claramente se anticiparon a muchas de las propias ideas de Freud —Schopenhauer y Nietzsche, por ejemplo— y luego nos enteramos de que Freud no leyó sus obras antes de formular sus propias teorías, comprendemos que no puede tratarse aquí de influencias particulares, sino que nos encontramos nada menos que ante todo un *Zeitgeist*, una dirección del pensamiento; el psicoanálisis es una de las culminaciones de la literatura romántica del siglo XIX. Si acaso hay una contradicción en la idea de una ciencia sostenida sobre los hombros de una literatura que confiesa ser enemiga de la ciencia, de muchas maneras la contradicción se resolverá si recordamos que aquella literatura, pese a sus declaraciones, era científica ella misma, por lo menos en el sentido de dedicarse apasionadamente a una exploración del *self*.

Al mostrar la conexión entre Freud y esta tradición romanticista, resulta difícil reconocer dónde empieza, pero acaso convenga retroceder en el tiempo, aún más allá de tal tradición, hasta 1762, a la obra de Diderot, *El sobrino de Rameau*. Sea como fuere, ciertos hombres de mediados del siglo XIX coincidieron al atribuir una importancia singular a esta brillante obrita: Goethe la tradujo; Marx la admiró; Hegel —como escribió Marx a Engels en la carta en que le anunciaba que le enviaría el libro— la elogió y glosó detenidamente; Shaw quedó impresionado por ella; y el propio Freud, como sabemos por una cita que aparece en sus *Conferencias introductorias*, la leyó con el placer que da lo que convence.

El diálogo se efectúa entre el propio Diderot y un sobrino del célebre compositor Rameau. El protagonista, el joven Rameau, es un desenvuelto camarada, repudiado y despreciado por la sociedad. Hegel lo llama la "conciencia desintegrada" y le reconoce un gran ingenio, pues es él quien destroza los valores sociales comunes, y hace nuevas combinaciones con sus fragmentos. En cuanto a Di-

derot, el deuteragonista, es lo que Hegel llama la "conciencia honrada", y Hegel lo considera razonable, decente y aburrido. Está bien claro que el autor no desprecia a su Rameau, ni nos pide que lo despreciemos. Rameau es sensual y codicioso, arrogante y, sin embargo, servil, agudo pero "equivocado", como un niño. No obstante, Diderot parece reconocer a ese prójimo una especie de superioridad sobre él, como si Rameau representara los elementos, peligrosos pero imprescindibles, que se hallan bajo el decoro razonable de la vida social. Acaso fuera llegar demasiado lejos ver en Rameau al *id* de Freud y en Diderot al *ego* de Freud; empero, la conexión se ofrece por sí misma, y por lo menos está aquí esa percepción que será característica tanto de Freud como del romanticismo: la percepción del elmento oculto de la naturaleza humana y la oposición entre lo oculto y lo visible. Encontramos también la audaz percepción de lo que yace oculto. "Si el pequeño salvaje [es decir, el niño] fuera abandonado a sí mismo, si conservara toda su locura y combinara las violentas pasiones de un hombre de treinta años con la falta de razón de un niño en su cuna, le torcería el cuello a su padre y se acostaría con su madre."

De la auto-revelación de Rameau al relato que Rousseau nos hace de su propia infancia no hay un gran paso; la sociedad puede pasar por alto o rechazar la idea de la "inmoralidad" que se halla oculta en los principios de la carrera del hombre "bueno", así como puede apartarse de Blake, quien se esforzaba por exponer una psicología que incluyera las fuerzas que se hallan debajo de la propiedad del hombre social en general; pero la idea de la cosa oculta siguió adelante hasta llegar a ser uno de los conceptos dominantes de la época. El elemento oculto toma muchas formas, y no necesariamente es "oscuro" y "malo"; para Blake, lo "malo" era el bien, en tanto que para Wordsworth y Burke lo oculto e inconsciente era la

sabiduría y el poder, que trabajan a pesar del intelecto consciente.

La mente se ha vuelto mucho menos sencilla; la devoción a las varias formas de autobiografía —en sí, un hecho importante de la tradición— nos ofrece abundantes ejemplos del cambio ocurrido. Los poetas, al crear poesía por medio de lo que les parece un don recién descubierto, ven que este nuevo poder puede ser saboteado por otras dependencias de la mente, y aun privado de su libertad; los nombres de Wordsworth, Coleridge y Arnold inmediatamente nos vienen a la memoria, y Freud cita a Schiller al hablar del peligro que para el poeta entraña la mera razón analítica. Y los poetas no son los únicos amenazados; por toda Europa, hombres educados y sensibles cobran conciencia de las depredaciones que la razón puede hacer sobre la vida afectiva, como en el ejemplo clásico de John Stuart Mill.

También hemos de tomar en cuenta la preocupación —que comenzó en el siglo XVIII, o en el XVII— por los niños, las mujeres, los campesinos y los salvajes, cuya vida mental, se percibe, está menos sobrecargada por las propiedades del hábito social que la del hombre adulto. Junto con esta preocupación va un interés en la educación y el desarrollo personal, muy en armonía con las tendencias históricas y evolucionarias de la época. Y hemos de notar la revolución de la moral que se manifiesta a instancias (casi podríamos decir) del *Bildungsroman*, pues en las novelas procreadas por *Wilhelm Meister* encontramos la casi completa identificación del autor y el personaje, y del lector con ambos, y esta identificación sugiere, casi inevitablemente, cierta lenidad del juicio moral. La novela autobiográfica ha ejercido otra clase de influencia sobre la sensibilidad moral, por su explotación de todas las modulaciones de motivo y por su insinuación de que no juzguemos a un hombre por ningún momento aislado

de su vida sin tomar en cuenta el pasado determinante, y el futuro, expiador y complementador.

Resulta difícil saber cómo seguir adelante, pues cuanto más buscamos más encontramos afinidades literarias con Freud, y aun si nos limitamos a una bibliografía, en el mejor de los casos nos quedará incompleta. No obstante, debemos mencionar la revolución sexual que exigían, por ejemplo, Shelley, el Schlegel de *Lucinde*, George Sand y después, con mayor sentido crítico, Ibsen; la creencia en el origen sexual del arte, audazmente sostenida por Tieck y más sutilmente por Schopenhauer; y la investigación de inadaptaciones sexuales por Stendhal, cuyas observaciones sobre el sentimiento erótico nos parecen claramente freudianas. Una y otra vez, vemos al efectivo y utilitario *ego* relegado a una posición inferior, y oímos una y otra defensa del anárquico y auto-complaciente *id*. Encontramos la enérgica explotación de la idea de la mente como cosa divisible, una de cuyas partes puede observar a la otra y burlarse de ella. No estamos muy lejos de los brillantes ejemplos dostoievskianos de sentimientos ambivalentes. Novalis aporta la preocupación por el deseo de muerte, y esto está vinculado, por una parte, con el sueño, y por otra, con la percepción de los impulsos perversos y autodestructivos, que a su vez, nos llevan a esa fascinación ante lo horrible que encontramos en Shelley, Poe y Baudelaire. Y el sueño despierta siempre un profundo interés —"Nuestros sueños", dijo Gérard de Nerval, "son una segunda vida"— así como la naturaleza de la metáfora, que alcanza su clímax en Rimbaud y en los últimos simbolistas: la metáfora se vuelve cada vez menos comunicativa conforme se acerca a la relativa autonomía de la vida de los sueños.

Pero quizá no debamos preguntar más, pues éstos son los componentes del *Zeitgeist* del que se desarrolló el propio Freud, ya pueda decirse o no que él produjo un vasto efecto sobre la literatura. ¿Qué añadió Freud que la ten-

dencia de la literatura misma no hubiese desarrollado sin él? Si buscásemos un escritor que mostrara la influencia freudiana, acaso Proust nos viniese a la mente, con tanta presteza como el que más; el título mismo de su novela, en francés más que en traducciones, sugiere una empresa psicoanalítica, y no está lejos de ello su método: la investigación del sueño, de la desviación sexual, del modo de asociación, y un interés casi obsesivo en la metáfora. En estos signos y en otros puede mostrarse aquella "influencia". Y, sin embargo, yo no creo que Proust haya leído a Freud. Asimismo, una exégesis de *The Waste Land* a menudo suena muy parecido a una interpretación psicoanalítica de un sueño, y sabemos, no obstante, que los métodos de Eliot no se los preparó Freud, sino otros poetas.

A pesar de todo, desde luego es cierto que la influencia de Freud sobre la literatura ha sido enorme. Gran parte de ella es tan omnipresente que difícilmente podrían determinarse sus límites; en una u otra forma, frecuentemente en perversiones o en simplificaciones absurdas, ha permeado nuestra vida, convirtiéndose en un componente de nuestra cultura del cual resulta difícil hoy tener conciencia siquiera. Sobre las biografías, sus primeros efectos fueron sensacionales pero no felices. Los primeros biógrafos freudianos eran, en su mayoría, simples Guildensterns, que parecían conocer el caramillo, pero eran incapaces de llegar al corazón del misterio, y lo mismo puede decirse de los primeros críticos freudianos. Pero en años recientes, con la aclimatación del psicoanálisis y la mayor conciencia de sus refinamientos y su complejidad, la crítica ha obtenido del sistema freudiano muchas cosas de gran valor, muy especialmente la licencia y la obligación de leer la obra literaria con un agudo sentido de sus significados latentes y ambiguos, como si fuera —como en realidad es— un ser no menos vivo y contradictorio que el hombre que la creó. Y esta nueva respuesta a la

obra literaria ha ejercido un efecto correctivo sobre nuestro concepto de la biografía literaria. El crítico literario o el biógrafo que se vale de la teoría freudiana no está menos amenazado por los peligros de la sistematización teórica de lo que estuviera en anteriores días, pero es probable que tenga más conciencia de estos peligros; y yo creo poder decir que hoy el motivo de su interpretación no es exponer las secretas vergüenzas del escritor ni limitar el sentido de su obra, sino por el contrario, encontrar terrenos comunes con el escritor y engrandecer los posibles significados de la obra.

Los nombres de los literatos creadores que han sido más o menos freudianos en su tono o sus suposiciones forman, desde luego, una legión. Sin embargo, tan sólo un número relativamente reducido se ha valido seriamente de las ideas freudianas. El propio Freud parece haber pensado que así debía ser: se ha dicho que no esperaba gran cosa de las obras que le enviaban algunos autores, con expresiones de gratitud por todo lo que habían aprendido de él. Los surrealistas, con cierta incoherencia, dependieron de Freud para la sanción "científica" de su programa. Kafka, al parecer consciente de lo que estaba haciendo, ha explorado las concepciones freudianas de culpa y castigo, del sueño y del temor al padre. Thomas Mann, cuya tendencia, como él mismo lo dijo, siempre siguió la dirección del interés freudiano, ha sido muy susceptible a la antropología freudiana, y sintió una fascinación especial por las teorías de mitos y prácticas mágicas. James Joyce, con su interés en los incontables estados de la conciencia menguante, con su empleo de las palabras como cosas y de palabras que señalan más de una cosa, con su omnipresente sentido de la interrelación e interpretación de todas las cosas y, no menos importante, con su tratamiento de temas familiares, acaso haya sido quien más completa y conscientemente ha explotado las ideas de Freud.

II

Está ya bastante clara la parte del pensamiento de Freud que tiene una importante afinidad con el elemento antirracionalista de la tradición romántica. Pero debemos ver con igual claridad qué parte de su sistema es de un racionalismo militante. Thomas Mann se equivoca cuando, en su primer ensayo sobre Freud, produce la impresión de que el lado "apolíneo", racionalista del psicoanálisis, aunque importante y sin duda admirable, es un tanto secundario y hasta accidental. Nos presenta a un Freud comprometido con el "lado nocturno" de la vida. Nada de eso: el elemento racionalista de Freud es el primero; antes que nada, Freud es un positivista. Si la interpretación de los sueños ingresó en la ciencia médica por obra de Goethe, como él nos dice, no entró por medio de la *Walpurgisnacht*, sino mediante el ensayo que desempeñó un papel tan importante en las vidas de muchos científicos del siglo XIX: la célebre disquisición sobre la naturaleza.

Esta corrección es necesaria no sólo por razones de precisión, sino también para comprender la actitud de Freud ante el arte. Y para lograr esa comprensión debemos ver cuán intensa es la pasión con que Freud cree que el racionalismo positivista, en la pureza de su pre-revolucionaria edad de oro, es la forma y regla misma de la virtud intelectual. El objetivo del psicoanálisis, dice, es el control del lado nocturno de la vida. Es "robustecer el ego, hacerle más independiente del superego, ensanchar su campo de visión, y extender así la organización del *id*". "Donde estuvo el *id*" —es decir, donde estuvieran todas las oscuras fuerzas irracionales, no-lógicas, anhelantes de placer— "allí estará el ego" —es decir, la inteligencia y el auto-dominio. "Es", concluye, con un toque fáustico, "una obra de mejoramiento, como el desecamiento del Zuider Zee". Este pasaje es citado por Mann cuando, vol-

viendo al tema de Freud, habla, efectivamente, de su programa positivista; pero aun aquí la tendencia debida al interés artístico de Mann en el "lado nocturno" le impide hacer el debido hincapié en el otro aspecto de Freud. Éste nunca habría aceptado el papel que Mann parece asignarle como legitimador del mito y de los sombríos e irracionales caminos de la mente. Si Freud descubrió la oscuridad para la ciencia, nunca la apoyó. Por el contrario, su racionalismo apoya todas las ideas de la Ilustración que negaban validez al mito o a la religión; sostiene un sencillo materialismo, un sencillo determinismo, una limitada especie de epistemología. Ningún gran científico de nuestros días ha tronado tan elocuente y airadamente contra todos aquellos que quisieran adulterar con metafísicas los principios científicos que fueron aceptables en el siglo XIX. El conceptualismo o el pragmatismo fueron anatema para él durante la mayor parte de su carrera, y esto, si consideramos la naturaleza de sus propios brillantes métodos científicos, tiene un obvio elemento paradójico.

De su positivismo racionalista se derivan gran parte de la fuerza de Freud, y la debilidad que pueda tener. La fuerza está en la espléndida, clara tenacidad con que sigue sus metas positivas, en el objetivo de la terapia, el deseo de dar a los hombres una decorosa felicidad terrena. Pero al racionalismo se deben achacar, en cambio, los principios científicos, frecuentemente ingenuos, que caracterizan sus primeros conceptos —después fueron muy modificados— y en gran parte consisten en afirmar que sus teorías tienen una perfecta correspondencia con una realidad externa. Para quienes admiran a Freud, y especialmente para quienes toman en serio sus opiniones sobre arte, esta posición resulta sumamente embarazosa.

Ahora bien, yo creo que Freud sí tiene mucho que decirnos sobre arte, pero aquello que resulta sugestivo no lo encontraremos, probablemente, en las obras en que trata expresamente del arte. Freud no es insensible al arte —por

el contrario— ni intenta jamás hablar de él desdeñosamente. En realidad, habla de él con verdadera ternura y lo cuenta entre los verdaderos encantos de la buena vida. De los artistas, especialmente de los escritores, habla con admiración y hasta con una especie de reverencia, aunen lo que más aprecia en la literatura quizá sean ciertas vislumbres y observaciones específicas; como ya hemos notado, habla de los literatos, porque han comprendido la parte desempeñada en la vida por los motivos ocultos, como de los precursores y co-autores de su propia ciencia.

Y sin embargo, a la postre Freud habla del arte con algo que, en realidad, tenemos que llamar desdén. El arte, nos dice, es una "gratificación sustitutiva", y como tal es "una ilusión en contraste con la realidad". No obstante, a diferencia de muchas ilusiones, el arte es "casi siempre inofensivo y benéfico" por la simple razón de que "no intenta ser nada más que una ilusión. Excepto en el caso de unas cuantas personas a las que podríamos llamar obsesionadas por el arte, nunca se atreve a intentar una invasión del reino de la realidad". Una de sus principales funciones es servir de "narcótico". Tiene las mismas características del sueño, a cuyo elemento de deformación llama Freud una "especie de deshonestidad interna". En cuanto al artista, se halla virtualmente en la misma categoría del neurótico. "Por esa separación de la imaginación y la capacidad intelectual", dice Freud del protagonista de una novela, "está destinado a ser poeta o neurótico, y es de esa especie de seres cuyo reino no es de este mundo".

Ahora bien, no hay nada en la lógica del pensamiento psicoanalítico que impusiera a Freud tales opiniones. Pero sí hay mucho en la práctica de la terapia psicoanalítica que nos hace comprensible el que Freud, no protegido por una filosofía adecuada, se viera tentado a seguir el camino que tomó. La terapia analítica trata de la ilusión. El paciente acude al médico para que lo cure, digamos,

de un temor a caminar por la calle. El temor es real —no hay ilusión en ello— y produce todos los síntomas físicos de un temor más racional: las palmas de las manos sudorosas, el corazón palpitante, el aliento entrecortado. Pero el paciente sabe que no hay causa de temor, o mejor dicho, que no hay, como él dice, "una causa real": no hay ametralladoras, trampas ni tigres en la calle. El médico sabe, sin embargo, que sí hay una causa "real" del temor, aunque no tiene nada qué ver con lo que hay o debe haber en la calle; la causa está dentro del paciente, y el proceso de la terapia consistirá en descubrir, por pasos graduales, cuál es esta causa real, liberando así al paciente de sus efectos.

Ahora bien, el paciente al acudir al médico, y el médico al aceptar al paciente, están haciendo un convenio tácito acerca de la realidad; con ese fin, están de acuerdo en la limitada realidad, de la cual sacamos nuestro sustento, conquistamos nuestros amores, tomamos nuestros trenes y pescamos nuestros resfriados. La terapia intentará entrenar al paciente en los modos adecuados de enfrentarse a esta realidad. El paciente, desde luego, ha estado tratando con esta realidad, pero de una manera errónea. Para Freud, hay dos modos de tratar con la realidad exterior. Uno es práctico, efectivo, positivo; éste es el modo del *self* consciente, del ego que debe independizarse del superego y extender su organización por encima del *id*, y éste es el modo correcto. El modo antitético deberá ser llamado, para nuestros propósitos, el modo "ficcional". En lugar de hacer algo a la realidad exterior, o acerca de ella, el individuo que sigue este sistema hace algo a sus estados afectivos, o acerca de ellos. El ejemplo más común y "normal" de esto es el fantasear, en que nos causamos un cierto placer imaginando nuestras dificultades resueltas o nuestros deseos gratificados. Entonces, también tal como lo descubrió Freud, los sueños, de maneras mucho más complicadas y aun los muy desagradables, están

al servicio de esa misma actividad "ficcional". Y de maneras aún más complicadas y aún más desagradables, la verdadera neurosis que sufre nuestro paciente trata con una realidad exterior, a la cual la mente considera más desagradable aún que la propia penosa neurosis.

Para Freud como paciente del psicoanálisis existen, podemos decir, los extremos polares de la realidad y la ilusión. Realidad es una palabra honorífica, y significa lo que está allí; ilusión es un término peyorativo, y significa una respuesta a lo que *no está allí*. La naturaleza didáctica de un curso de psicoanálisis requiere, sin duda, cierta firme vastedad al establecer la distinción; después de todo, no está destinada al refinamiento teórico sino a la efectividad práctica. Los extremos polares son la realidad práctica y la ilusión neurótica, juzgada ésta por aquélla. Esto es, sin duda, como debe ser; el paciente no está siendo instruido en metafísica ni en epistemología.

Esta suposición práctica no es la única visión freudiana de la mente en su relación con la realidad. En rigor, lo que puede llamarse la visión esencialmente freudiana presupone que la mente, para bien y para mal, ayuda a crearse su realidad mediante selección y evolución. Según este concepto, la realidad es maleable y está sujeta a la creación; no es estática sino que, antes bien, constituye una serie de situaciones a las que trata en las propias condiciones de éstas. Pero además de este concepto de la mente encontramos la idea que brota de las suposiciones práctico-terapéuticas de Freud; según esta idea, la mente trata con una realidad perfectamente fija y estática, una realidad completamente "dada" y no (para usar una frase de Dewey) "tomada". En sus explicaciones epistemológicas, Freud insiste en esta segunda visión, aunque no es fácil ver por qué lo hace, pues la realidad con la que trata de reconciliar al paciente neurótico es, después de todo, una realidad "tomada" y no una "dada". Es la realidad de la vida y el valor sociales, concebidos y man-

tenidos por la mente y la voluntad humanas. Amor, moralidad, honor, estima: éstos son los componentes de una realidad creada. Si vamos a llamar ilusión al arte, entonces tenemos que llamar ilusiones a la mayoría de estas actividades y satisfacciones del ego; Freud, desde luego, no tiene ningún deseo de llamarlas así.

¿Cuál es, entonces, la diferencia entre —por una parte— el sueño y la neurosis y —por la otra— el arte? Es bien claro que tienen ciertos elementos en común; que en todos ellos se efectúan ciertos procesos inconscientes es algo que no negará ningún poeta o crítico; también comparten —aunque en diferente grado— el elemento de la fantasía. Pero hay una diferencia vital entre ellos, que Charles Lamb vio claramente en su defensa de la salud del verdadero genio: "El ... poeta sueña estando despierto. No lo posee su tema; es él quien lo domina."

Ésta es toda la diferencia: el poeta gobierna su fantasía, en tanto que, precisamente, la marca del neurótico es que él está poseído por su fantasía. Y existe otra diferencia más, que Lamb ha precisado: hablando de la relación del poeta con la realidad (él la llama naturaleza), Lamb dice: "Es bellamente fiel a esa soberana directora, aun en los casos en que parece traicionarla más"; las ilusiones del arte tienen que servir a los propósitos de una relación más íntima y verdadera con la realidad. Jacques Barzun, en un agudo y apasionado estudio de Freud pone las cosas en claro: "Una acertada analogía entre el arte y el *soñar* lo ha llevado a otra, falsa, entre el arte y el *dormir*. Pero la diferencia entre una obra de arte y un sueño es precisamente ésta: que la obra de arte *nos conduce de vuelta a la realidad exterior tomándola en cuenta*." La presuposición freudiana de la naturaleza y el propósito del arte como casi exclusivamente hedonista le impidió percibir esto.

De la distinción que debe hacerse entre el artista y el neurótico, Freud está bien consciente, desde luego; nos

dice que el artista no es como el neurótico, pues sabe cómo encontrar el camino de regreso desde el mundo de la imaginación y "vuelve a pisar firmemente la realidad". Esto, no obstante, parece no significar más que: hay que enfrentarse a la realidad cuando el artista suspende la práctica de su arte; y por lo menos una vez, cuando Freud habla del arte en su trato con la realidad, de hecho está pensando en las recompesas que puede obtener el artista de éxito. No niega al arte su función y su utilidad; tiene un efecto terapéutico, al reducir las tensiones mentales; sirve al propósito cultural de actuar como "gratificación sustitutiva", reconciliando al hombre con los sacrificios que ha hecho por la cultura; promueve la distribución social de experiencias emocionales altamente apreciadas; y recuerda a los hombres sus ideales de cultura. Esto no es todo lo que algunos de nosotros consideraríamos que es el arte; sin embargo, aun esto no está mal para un "narcótico".

III

Empecé diciendo que las ideas de Freud pueden decirnos algo acerca del arte, pero hasta aquí casi no he hecho más que tratar de demostrar que el concepto freudiano mismo del arte es inadecuado. ¿Quizá, entonces, su poder de sugestión se halle en la aplicación del método analítico a ciertas determinadas obras de arte o al artista mismo? No lo creo así, y es de justicia decir que el propio Freud estaba consciente de los límites y de las limitaciones del psicoanálisis en el arte, aun cuando, en la práctica, no siempre se someta a los primeros, ni admita las segundas.

Por ejemplo, Freud no tienen ningún deseo de coartar la autonomía del artista; no quiere que leamos su monografía sobre Leonardo y luego digamos que la "Virgen de las rocas" es un bello ejemplo de pintura homosexual y

auto-erótica. Si afirma que en la investigación el "psiquiatra no debe ceder ante el autor", inmediatamente insiste en que el "autor no debe ceder ante el psiquiatra", y advierte a este que no "lo deslustre todo" aplicando a todas las manifestaciones humanas "los términos sustancialmente inútiles y burdos" del procedimiento clínico. Aunque afirmando que el sentido de la belleza probablemente se deriva del sentimiento sexual, admite que el psicoanálisis "tiene menos qué decir acerca de la belleza, que acerca de la mayor parte de los demás". Confiesa una indiferencia teórica ante la forma del arte, y se limita a su contenido. Tono, sentimiento, estilo y la modificación que una parte ejerce sobre otra, son cosas que no considera. "El lego", dice, "acaso espere demasiado del análisis ... pues debe admitirse que no arroja luz sobre los dos problemas que probablemente le interesen más. No puede hacer nada para elucidar la naturaleza del don artístico, ni puede explicar los medios por los que trabaja el artista, la técnica artística".

Entonces, ¿qué cree Freud que puede hacer el método analítico? Dos cosas: explicar los "significados internos" de la obra de arte y explicar el temperamento del artista como hombre.

Un célebre ejemplo del método es el intento de resolver el "problema" de *Hamlet*, tal como lo ha sugerido Freud y lo ha llevado a cabo el Dr. Ernest Jones, su inmediato y distinguido seguidor. La monografía del Dr. Jones es una obra de laboriosa erudición y de realmente notable ingenio. La investigación no sólo pretende aclarar el misterio del carácter de Hamlet, sino también descubrir "la clave de gran parte del funcionamiento profundo de la mente de Shakespeare". Parte del misterio en cuestión está, desde luego, en por qué Hamlet, después de decidir terminantemente vengar la muerte de su padre en su odiado tío, no lo hace. Pero hay otro misterio en la obra, al que Freud llama "el misterio de su efecto", el

mágico atractivo que despierta tanto interés en ella. Al recordar los muchos intentos fallidos de resolver el enigma de la fascinación de la obra, pregunta si tendremos que llegar a la conclusión "de que su mágica atracción se basa tan sólo en lo impresionante de sus ideas y en el esplendor de su lenguaje". Freud cree que más allá de esto podemos encontrar una fuente de energía.

Recordemos que según Freud el significado de un sueño es su intención, y podemos suponer que también el significado de un drama está en su intención. La investigación de Jones intenta descubrir qué trató de decir Shakespeare acerca de Hamlet. Llega a la conclusión de que la intención fue velada por el autor en una oscuridad onírica, por dos razones: que tocaba muy profundamente su vida personal y la vida moral del mundo; lo que Shakespeare trató de decir es que Hamlet no puede actuar porque está incapacitado por la culpa que siente, a causa de su inconsciente apego a su madre. Creo yo que en esta afirmación se nos dice, inobjetablemente, que en *Hamlet* hay una situación edípica; y si el psicoanálisis realmente ha añadido un nuevo punto de interés a la obra, hay que ponerlo en su crédito.* Y, asimismo, no hay razón para objetar la conclusión de Freud cuando trata de explicarnos el significado del *Rey Lear* siguiendo tortuosas indicaciones mitológicas del tema de los tres cofrecillos, de la relación de los cofrecillos con las Nornas, los Hados y las Gracias, de la conexión de estas trinidades femeninas con las hijas de Lear, de la metamorfosis de la diosa

* Sin embargo, A. C. Bradley, en su estudio de Hamlet (*Shakespearean Tragedy*), sostiene claramente la intensa repulsión sexual que siente Hamlet y que, para Bradley, ayuda a explicar lo incierto de sus propósitos; y, en este punto, Löning se adelantó a Bradley. Es bien sabido —y hace poco Dover Wilson lo recalcó— que para un público isabelino, la madre de Hamlet no sólo procedió con poco tacto al casarse inmediatamente con Claudio, sino que, en rigor, fue culpable de incesto, porque, siendo Claudio su cuñado, quedaba dentro de los grados prohibidos.

de la muerte en diosa del amor y de la identificación de Cordelia con ambas, todo ello para llegar a la conclusión de que el significado del *Rey Lear* se encuentra en la trágica negativa del anciano a "renunciar al amor, escoger la muerte y congraciarse con la necesidad de morir". Hay algo a la vez hermoso y sugestivo en esto, pero no es *el* significado de *Hamlet*, así como el motivo edípico no es *el* significado de *Hamlet*.

No se trata aquí de la validez de estas sugestiones, aunque, desde luego, también es importante. Antes bien, hemos de objetar las conclusiones de Freud y del doctor Jones sobre la base de que sus proposiciones carecen de un concepto adecuado de lo que es un significado artístico. Ninguna obra de arte tiene un solo significado; esto es verdad no sólo porque es mejor que así sea; es decir, porque hace del arte algo más rico, sino porque la experiencia histórica y personal demuestran que es verdad. Los cambios del marco histórico y el carácter personal modifican el sentido de una obra y nos indican que la comprensión artística no es cuestión de hechos, sino de valores. Aun si la intención del autor fuera exactamente determinable —lo cual no puede ser— el significado de su obra no podría estar, tan sólo, en la intención del autor. Debe estar, asimismo, en su efecto. Podemos decir de una erupción volcánica en una isla habitada que "significó terribles sufrimientos", pero si la isla no estaba habitada, o es fácilmente evacuada, significará algo diferente. En resumen, el público determina parcialmente el significado de una obra. Pero aunque Freud entrevé esto cuando dice que además de la intención del autor debemos tomar en cuenta el misterio del efecto de *Hamlet*, no obstante sigue hablando como si, históricamente, el efecto de *Hamlet* hubiese sido uno solo, y producido exclusivamente por el poder "mágico" del motivo edípico al que, inconscientemente, reaccionamos con tal violencia. Y sin embargo, como todos sabemos, hubo un periodo en que *Hamlet*

cayó en relativo descrédito, y siempre ha sido escandalosamente cierto que los franceses —pueblo que no carece de sentimientos filiales— siempre se han mostrado un tanto indiferentes al "atractivo mágico" de *Hamlet*.

Creo yo que nada de lo que he dicho acerca de lo inadecuado del método freudiano de interpretación limita el número de formas en que podemos tratar una obra de arte. Bacon observó que la experimentación puede alterar la naturaleza de la manera más cruel, en su afán de arrancarle sus secretos, y la crítica puede valerse de cualquier instrumento ante una obra de arte, para descubrir sus significados. Los elementos del arte no están limitados al mundo del arte. Llegan a la vida, y cualesquiera conocimientos extrínsecos que de ellos obtengamos —por ejemplo, mediante investigaciones del marco histórico de la obra— pueden avivar nuestros sentimientos hacia la obra misma, y aun entrar legítimamente en esos sentimientos. Asimismo, cualquier cosa que leamos sobre el propio artista puede ser revelador y legítimo. Pero una investigación practicada en la mente del artista simplemente no es factible, por muy legítima que, en teoría, pudiera ser. Es decir, la investigación de su intención inconsciente tal como existe aparte de la obra misma. La crítica comprende que una declaración, formulada por el artista, de su intención consciente, aunque a veces útil, no puede determinar el significado. ¿Cuánto menos podemos conocer a partir de su intención inconsciente, considerada como algo ajeno a toda la obra? Sin duda, muy poco que pueda ser llamado concluyente o científico. Pues, tal como observó el propio Freud, no estamos en posición de interrogar al artista; tenemos que aplicar a sus símbolos la técnica del análisis de los sueños; pero, como dice Freud un tanto acaloradamente, no comprenden su teoría quienes piensan que puede interpretarse un sueño sin la libre asociación del soñador con los múltiples detalles de su sueño.

Hasta aquí hemos pasado por alto el aspecto del método que encuentra la solución del "misterio" de una obra como *Hamlet* en el temperamento del propio Shakespeare y que luego ilumina el misterio del temperamento de Shakespeare por medio del misterio resuelto de la obra. Aquí resultará divertido recordar que para 1935 Freud se había convertido a la teoría de que no fue Shakespeare de Stratford, sino el Duque de Oxford quien escribió las obras, invalidando así la importante "prueba" de que el padre de Sakespeare murió poco antes de la creación de *Hamlet*. Esto resulta bastante destructivo para la argumentación del Dr. Jones, pero los hechos de que el Dr. Jones saca conclusiones sobre la literatura fallan en un terreno más directamente relacionado con la propia literatura. Pues cuando el Dr. Jones, por medio de su análisis de Hamlet, nos lleva al "funcionamiento profundo de la mente de Shakespeare", lo hace con perfecta confianza en que él sabe lo que es *Hamlet* y en que conoce su relación con Shakespeare. Es, según nos dice, "la obra maestra" de Shakespeare, tan superior a todas sus otras obras que hay que colocarla en "un distinto nivel". Y luego, habiendo establecido sus fundamentos sobre un juicio literario absolutamente subjetivo. El Dr. Jones sigue adelante para decirnos que *Hamlet* "probablemente expresa el núcleo de la filosofía y la visión de Shakespeare como ninguna otra de sus obras". Es decir, todos los testimonios contradictorios, o complejos, o modificadores, de las otras piezas, son desdeñados sobre la base de que el Dr. Jones considera que *Hamlet* ocupa una posición peculiar en el catálogo shakespeareano. Y es en este juicio absolutamente inadmisible donde el Dr. Jones basa su argumento: "Puede esperarse, *por lo tanto*, que cualquier cosa que nos dé la clave del significado interno de la obra *necesariamente* nos dará la clave de gran parte del funcionamiento profundo de la mente de Shakespeare" (las cursivas son mías).

Lamentaré si he dado la impresión de estar tratando de

decir que el psicoanálisis no puede tener nada que ver con la literatura. Estoy seguro de lo contrario. Por ejemplo, la noción misma de una rica ambigüedad en la literatura, del juego entre el significado aparente y el significado latente —no "oculto"—, ha sido reforzada por los conceptos freudianos; quizá haya recibido de ellos su primer impulso. En años recientes, los psicoanalistas más perspicaces han renunciado a las antiguas pretensiones de sus maestros sobre la posibilidad de tratar "científicamente" la literatura. Eso es magnífico, y cuando surge un estudio tan modesto y preciso como el ensayo del Dr. Franz Alexander sobre *Enrique IV*, ensayo que no pretende "resolver" sino sólo iluminar el tema, nos encontramos ante algo digno de leerse. El Dr. Alexander sólo intenta decir que en el desarrollo del príncipe Hal vemos la clásica pugna del ego por obtener una adaptación normal, empezando por la rebelión contra su padre, y siguiendo hacia la conquista del superego (Hotspur, con sus rígidas ideas del honor y la gloria), luego hacia la conquista del id (Falstaff, con su anárquica auto-indulgencia), y luego hacia la identificación con el padre (la escena de la corona) y la aceptación de una madura responsabilidad. Un análisis de esta índole no es sensacional ni excluye otros significados; quizá no haga más que señalar y formular lo que todos habíamos visto ya. Tienen el tacto de *aceptar* la obra, y —a diferencia del estudio de *Hamlet* del Dr. Jones— no busca un "motivo oculto" ni un "funcionamiento profundo", lo que implica que hay una realidad con la cual la obra está en la misma relación que tiene un sueño con los deseos que lo generan y de los cuales es inseparable; es esta realidad, este "profundo funcionamiento" el que, según el Dr. Jones, produjo la obra. Pero *Hamlet* no es sólo un producto del pensamiento de Shakespeare; es el instrumento mismo de su pensamiento y, si significado es intención, Shakespeare no intentó describir el motivo edípico ... ni nada más que *Hamlet*; si signi-

ficado es efecto, entonces es *Hamlet* el que nos afecta, no el motivo edípico. *Coriolano* también trata, terriblemente, el motivo edípico, pero el efecto de una tragedia es muy distinto del efecto de la otra.

IV

Entonces, si no podemos aceptar el concepto freudiano del puesto del arte en la vida, ni su aplicación del método analítico, ¿qué ha aportado a nuestra comprensión del arte o de su práctica? En mi opinión, lo que ha aportado supera a sus errores; es de la mayor importancia, y no se encuentra en ninguna declaración explícita que Freud haya hecho sobre al arte, sino que, antes bien, está implícito en toda su concepción de la mente.

De todos los sistemas mentales, la psicología freudiana constituye el que hace de la poesía algo innato a la constitución misma de la mente. En realidad la mente, tal como la ve Freud, es en la mayoría de sus tendencias precisamente un órgano creador de poesía. Esto, sin duda, es exagerar, pues al parecer presenta el funcionamiento de la mente inconsciente como equivalente a la poesía misma, olvidando que entre la mente inconsciente y el poema terminado sobrevienen la intención social y el control formal de la mente consciente. Sin embargo, esa afirmación por lo menos tiene la virtud de contrarrestar la creencia, tan comúnmente expresada o implicada, de que lo cierto es precisamente lo opuesto, y de que la poesía es una especie de benéfica aberración del apropiado curso de la mente. Freud no sólo ha dado carta de naturalización a la poesía; ha descubierto su condición de "pionera", y la considera como un método de pensamiento. A menudo intenta demostrar cómo, en su calidad de método de pensamiento, éste es indigno de confianza e inefectivo en su intento de conquistar la realidad; sin embargo, el propio

Freud se ve obligado a valerse de él en la formación misma de su ciencia, como cuando habla de la topografía de la mente y afirma, con una especie de desafiante disculpa, que las metáforas de la relación espacial que él emplea realmente son muy inexactas —ya que la mente está lejos de ser una cosa de espacio—, pero que no hay otra manera de captar esa complicada idea, si no es por medio de la metáfora. En el siglo XVIII, Vico habló del lenguaje metafórico e imagístico de las primeras etapas de las cultura; tocó a Freud descubrir cómo, en una época científica, aún sentimos y pensamos en formaciones figurativas, y crear lo que es el psicoanálisis: una ciencia de tropos, de metáforas y de sus variantes, sinécdoque y metonimia.

Freud demostró, asimismo, cómo la mente, en una de sus partes, podía funcionar sin la lógica, pero no sin un propósito guía, ese control del intento del cual acaso pueda decirse que de él brota la lógica; pues la mente inconsciente trabaja sin las conjunciones sintácticas que son la esencia de la lógica. No reconoce ningún *porque*, ningún *por lo tanto*, ningún *pero*; ideas tales como similitud, acuerdo y comunidad quedan expresadas imagísticamente en sueños, comprimiendo los elementos para que formen una unidad. La mente inconsciente, en su lucha con el consciente, siempre se vuelve de lo general a lo concreto, y encuentra la bagatela concreta más análoga a sí misma que la abstracción general. Freud descubrió en la organización misma de la mente aquellos mecanismos por los que el arte causa sus efectos, recursos tales como la condensación de significados y el desplazamiento del acento.

Quizá todo esto sea bastante obvio y, aunque me gustaría explayarme en proporción con su importancia y con el espacio que he asignado a disentir de Freud, no iré más adelante, pues hay otros dos elementos en el pensamiento freudiano que, en conclusión, presentaré como de enorme peso en su repercusión sobre el arte.

De estos elementos, uno es la idea específica, que, a mediados de su carrera (1920), Freud expresó en su ensayo *Más allá del principio del placer*. El ensayo mismo es un intento especulativo por resolver un intrigante problema del análisis clínico, pero su aplicabilidad a la literatura es manifiesta, tal como bien lo ve Freud, aunque su percepción de su crítica importancia no sea lo bastante lúcida para hacerle revisar sus anteriores opiniones sobre la naturaleza y la función del arte. La idea puede colocarse a un lado de la noción aristotélica de la catarsis, en parte suplementándola, en parte modificándola.

Freud ha encontrado ciertos hechos que no pueden relacionarse con su anterior teoría del sueño. Según esta teoría, todos los sueños, aun los desagradables, pueden interpretarse, en un análisis, como intentos de satisfacer los deseos del soñador. Están al servicio de lo que Freud llama el principio del placer, opuesto al principio de la realidad. Desde luego, es esta explicación del sueño la que en gran medida ha condicionado la teoría freudiana del arte. Pero ahora se encuentra ante la necesidad de reconsiderar la teoría del sueño, pues se ha descubierto que en unos casos de neurosis de guerra —lo que en un tiempo fue llamado shock de bombardeos— el paciente, con indecible angustia, volvía en sus sueños a la situación, por aterradora que fuese, que había precipitado su neurosis. Pareció imposible interpretar estos sueños mediante la suposición de que tuviesen una intención hedonista. Tampoco pareció hallarse en ellos la deformación habitual en los sueños: el paciente volvía, muy literalmente, a la terrible situación iniciativa. Y las mismas normas de conducta psíquica pudieron observarse en los juegos de los niños; había ciertos juegos que, lejos de satisfacer deseos, parecían concentrarse en la representación de aquellos aspectos de la vida del niño que resultaban más desagradables y amenazadores para su felicidad.

Para explicar esas actividades mentales, Freud fue

formulando una teoría de la que, en un principio, no esperó mucho, pero que, con el paso de los años, llegó a perecerle de creciente importancia. Empezó por suponer que en la vida psíquica realmente hay una compulsión hacia la repetición que va más allá del principio del placer. Tal compulsión no puede carecer de significado; debe tener un intento. Y ese intento, llegó a creer Freud, es exacta y literalmente el desarrollo del miedo. "Estos sueños", dice, "son intentos de restaurar el control de los estímulos, mediante el desarrollo de là aprensión, cuya omisión causó la neurosis traumática". Es decir, el sueño constituye el esfuerzo por reconstruir la mala situación, a fin de tener una nueva oportunidad de hacerle frente; en estos sueños no hay ningún oscuro intento de evasión, sino sólo un intento de enfrentarse a la situación, de hacer un nuevo esfuerzo de control. Y en el juego de los niños, se trata, al parecer, de que "el niño repite aun las vivencias desagradables porque mediante su propia actividad obtiene un dominio de la fuerte impresión, mucho más completo de lo que fue posible mediante la mera experiencia pasiva".

En este punto, Freud tiene que pensar en el teatro trágico; sin embargo, no quiere creer que este esfuerzo por afrontar mentalmente una situación tenga que ver con el poder de atracción de la tragedia. Podemos decir que se halla bajo la influencia de la teoría aristotélica de la tragedia, que pone en relieve un condicionado hedonismo, por medio del sufrimiento. Pero el placer que hay en la tragedia acaso sea ambiguo, y a veces hemos de sentir que el famoso sentido de la resolución catártica posiblemente sea resultado de glosar el terror con un bello lenguaje, antes que una evacuación de él. Y a veces, el terror hace estallar el lenguaje, para quedar íntegro y aislado de la obra, como el ciego y sangrante rostro de Edipo. Sea como fuere, la teoría aristotélica no niega otra función de la tragedia (y también de la comedia), que es sugerida por la

teoría freudiana de la neurosis traumática: lo que podría llamarse función mitridática, por la cual la tragedia es aprovechada como una dosis homeopática de dolor, para habituarnos a los dolores más grandes que la vida no nos escatimará. En la teoría catártica de la tragedia, tal como generalmente se la comprende, hay una concepción de la función de la tragedia que es demasiado negativa, y que inadecuadamente sugiere el sentido de dominio activo que puede ofrecer la tragedia.

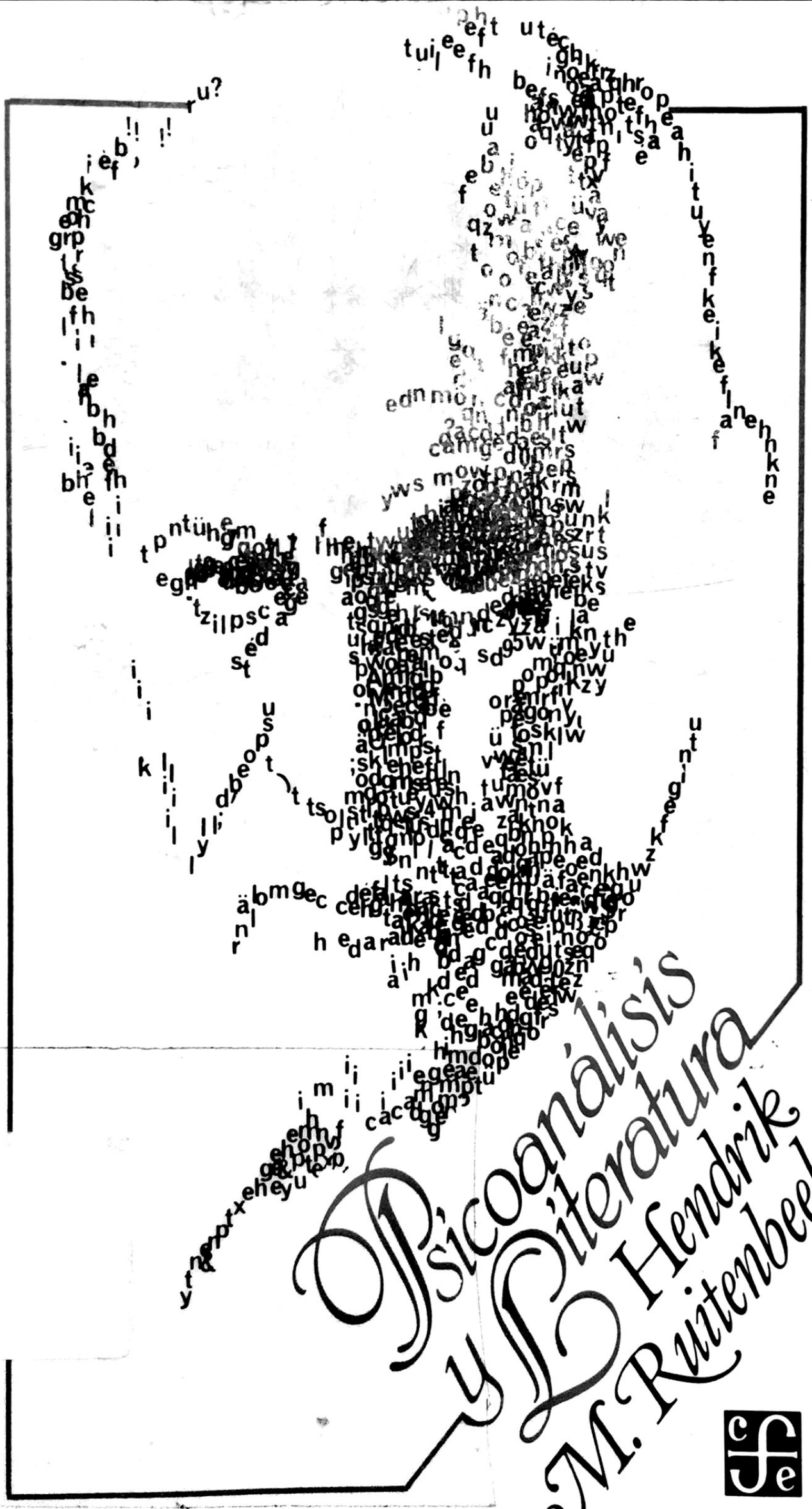
En el mismo ensayo en que elucida el concepto de la mente que abraza a su propio dolor con algún propósito vital, Freud expresa, también, una provisional aprobación de la idea (antes expresada, como él nos recuerda, por Schopenhauer) de que acaso haya un impulso humano que hace de la muerte el objetivo final y anhelado. El instinto de muerte es un concepto rechazado por muchos teóricos, incluso por los más convencidos freudianos (como en su último libro anotó apaciblemente Freud); el finado Otto Fenichel, en su fundamental obra sobre la neurosis, se declara abiertamente contra tal concepto. Sin embargo, aun si rechazamos la teoría, por no corresponder a los hechos de una manera útil para la práctica, no podemos dejar de admirar su grandeza, su último valor trágico al aceptar el destino. La idea del principio de la realidad y la idea del instinto de muerte constituyen la culminación de las generales especulaciones de Freud sobre la vida del hombre. Su calidad de siniestra poesía es característica del sistema de Freud y de las ideas que generó para él.

E igualmente importante para la literatura es esta cualidad de su pensamiento. Aunque el artista nunca queda finalmente determinado en su obra por los sistemas intelectuales que lo rodean, él no puede evitar su influencia; y puede decirse de varios sistemas rivales que algunos resultan más prometedores que otros para el artista. Por ejemplo, cuando pensamos en el simple optimismo huma-

nitario que, durante dos décadas, ha sido casi omnipresente, hemos de ver que no sólo ha sido política y filosóficamente inadecuado, sino que también —por la mezquindad de su visión de las variedades de la posibilidad humana— implica una especie de freno de las facultades creadoras. En la visión freudiana de la vida no hay tal limitación. Sin duda, ciertos elementos de sus sistema parecen hostiles a las usuales nociones de la dignidad del hombre. Como todos los grandes críticos de la naturaleza humana —y eso es Freud—, encuentra en el orgullo humano la causa última de la miseria humana, y experimenta un placer al percatarse de que sus ideas son vecinas de las de Copérnico y de Darwin, al hacer que el orgullo resulte más difícil de sostener. Empero, el hombre freudiano, me atrevo a creerlo, es una criatura mucho más digna e interesante que el hombre que haya podido concebir cualquier otro sistema moderno. Pese a la opuesta creencia popular, el hombre tal como Freud lo concibe, no puede comprenderse por ninguna fórmula única (como el sexo), sino que, antes bien, es una inextricable maraña de cultura y biología. Y, al no ser sencillo, no es sencillamente bueno; como en algún pasaje lo ha dicho Freud, lleva dentro de él una especie de infierno, del cual, incesantemente, brotan los impulsos que amenazan su civilización. Tiene la facultad de imaginar por sí mismo más placer y satisfacción de lo que puede alcanzar. Todo lo que gana, lo paga con creces; la componenda y el pacto con la derrota constituyen sus mejores medios de abrirse paso por el mundo. Sus mejores cualidades son resultado de una lucha cuyo resultado es trágico. Sin embargo, es una criatura del amor; la más enconada crítica de Freud a la psicología adleriana es que lo da todo a la agresión, y no da nada al amor.

Al leer a Freud, continuamente puede verse cuán poco cinismo hay en su pensamiento. Su deseo es que el hom-

bre sea sólo humano, y a este fin consagra toda su ciencia. Ninguna visión de la vida a la que corresponda el artista podrá garantizar la calidad de su obra, pero las cualidades poéticas de los propios principios de Freud, que tan claramente siguen los lineamientos del clásico realismo trágico, nos dicen que ésta es una visión que no reduce y simplifica al mundo humano para el artista, sino que, por el contrario, lo hace más abierto y complicado.



Psicoanálisis y Literatura

M. Ruitenbeek Hendrik

cfe

HENDRIK M. RUITENBEEK

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO

Primera edición en inglés, 1964
Primera edición en español, 1973
Tercera reimpresión, 1994

Título original:
Psychoanalysis and Literature
© 1964, E. P. Dutton & Co., Inc. Nueva York

D. R. © 1973, Fondo de Cultura Económica
D. R. © 1994, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-1184-5

Impreso en México

ÍNDICE

Introducción 9

El psicoanálisis y la cultura literaria de hoy *Por* Alfred Kazin 19

La muerte del padre de Hamlet *Por* Ernest Jones 34

Interpretaciones psicoanalíticas de los cuentos de Edgar Allan Poe *Por* Marie Bonaparte . . 40

Cuentos sobre la madre: 1. "Berenice", 40; 2. "El aliento perdido", 50; *Cuentos sobre el padre:* 3. "El corazón revelador", 107; 4. "El pozo y el péndulo", 128

El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico *Por* Clarence P. Oberndorf 157

Freud y el análisis de la poesía *Por* Kenneth Burke 174

El enigma del Macbeth de Shakespeare *Por* Ludwig Jekels 211

Por qué mató Edipo a Layo *Por* George Devereux

La fuente de la culpa y el sentido de culpa (*El proceso* de Kafka) *Por* Simon O. Lesser . . . 271

La tragedia shakespeareana y las tres vías de la crítica psicoanalítica *Por* Norman N. Holland . 299

Lewis Carroll en el país de las maravillas *Por* John Skinner 314

La "transición del complejo de Edipo" en la tragedia griega *Por* Mark Kanzer 348

Freud y la literatura *Por* Lionel Trilling . . . 358

Zola y el enigma del sadismo *Por* A. Bronson Feldman 385

"La muerte en Venecia" de Thomas Mann (un relato sobre la desintegración de la sublimación artística) *Por* Heinz Kohut 397

Resumen 423

El incesto en "los hermanos Karamazov" *Por* Harry Slochower 424

Un determinante inconsciente en "Native Son" *Por* Frederic Wertham 447

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de abril de 1994 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.